

KÄTHE KOLLWITZ

VON

HANS W. SINGER





siehe Rückseite



Selbstbildnis

Steindruck

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

FÜNFZEHNTES BÄNDCHEN

KÄTHE KOLLWITZ

VON PROF. DR. HANS W. SINGER

MIT 1 EINSCHLAGBLATT, 1 TAFEL IN TON-ÄTZUNG UND 20 ABBILDUNGEN IM TEXT



ESSLINGEN

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1908



Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

To Florence Lillian
this trifling token
in gratitude



Käthe Kollwitz

Von Professor Dr. Hans W. Singer

Mit der Umwandlung der Kunst vollzog sich im Verlauf des letzten Menschenalters naturgemäß auch eine Umwandlung der Schriftstellerei über Kunst. Noch unsere unmittelbaren Vorgänger richteten ihr Schreiben über zeitgenössische Kunst allerdings an das Publikum, hatten aber tatsächlich vielmehr die Künstler selbst im Auge. Das läßt sich ja schon aus der gang und gäben Bezeichnung für sie feststellen. Man nannte sie „Kritiker", und im Fällen eines Urteils über die Qualitäten des einzelnen Kunstwerkes erblickten sie ihre Hauptaufgabe. Daraus erklärt sich ganz natürlich die Feindschaft, mit der sie von den ausübenden Künstlern betrachtet wurden und die sich als Gewohnheitserbe gegenüber jedem, der über lebende Kunst schreibt, wenigstens bei manchen Künstlern auch heute noch einer ungeschmälerten Beliebtheit erfreut.

Dem heutigen Kunstschriftsteller gegenüber jedoch ist diese Feindschaft schlecht angebracht. Sein Verhältnis zu seinem Beruf ist ein ganz anderes geworden. Für ihn besteht die Aufgabe seines Lebens darin, dem Laien die Kunst nahe zu rücken und ihm die Wege zu ihr zu bahnen, indem er das zuerst unverständlich Erscheinende aufklärt. Das kann und will er selbstverständlich nur an der Hand von Werken tun, die ihm als schön und bewunderungswert gelten. Er kommt somit in der Hauptsache nur mit Worten über Werke, für die er sich begeistert hat. Die mißliche Aufgabe, „Noten zu erteilen", übernimmt er höchstens, insoweit er den Geschmack des Laien zu läutern versucht. Aber er vermißt sich nicht fernerhin wie einstens, den Künstlern Ratschläge zu erteilen oder gar Richtungen weisen zu wollen.

Der heutige Schriftsteller ist als Vermittler des Künstlers

wichtigster Freund geworden. Wie not es tut, daß er im gegebenen Augenblick auftritt, dafür wimmelt es von traurigen sowie Genugtuung bietenden Beweisen; traurige — in den Fällen, da ein großer Künstler erst nach seinem Tod den überzeugungsfrohen Anhänger fand, der die Augen der Welt auf die gebotenen Schönheiten richtete; erfreulichen — dort, wo ein solcher begeisterter Verkünder es schon bei Lebzeiten seines Helden zuwege gebracht hat, daß er von seinem Volke, und vielleicht der ganzen Welt erkannt und verehrt wurde.

Das Genie — das läßt sich nicht leugnen — bietet uns nicht nur Großes, es stellt auch große, es stellt die allergrößten Anforderungen an uns. Der Durchschnittsmensch ist ihnen nicht so ohne weiteres gewachsen. Wenn man von einem Laien verlangen wollte, er solle unvorbereitet der Berechnung der Ellipsenbahn eines Weltenkörpers folgen oder kurzerhand eine Darstellung der Empedokleischen Erkenntnistheorie in sich aufnehmen, so würde er sich über diese Zumutung empören. Im Grunde genommen stellen aber diese Dinge, schon einmal wegen ihrer Einheitlichkeit, viel geringere Anforderungen an unser Auffassungsvermögen als die Kunst, die zu dem Schwierigsten gehört, womit sich unsere Seele beschäftigen kann.

Mag der Künstler Neues oder Altes bieten, sein Wesen ist nie leicht zu erfassen. Wie zu jedem anderen wünschenswerten menschlichen Glück gehört eine Arbeitsleistung dazu. Nur ein Gleichgesinnter, der das sich zur Lebensaufgabe machte, kann hoffen, die Kunst schlechthin zu verstehen, und ihm obliegt, dieses Verständnis der Menge auf dem Wege der begrifflichen, durch das Wort umschriebenen Mitteilung zu vermitteln. Der große Künstler kann seiner nicht entraten. Nur solche können es, die sich damit begnügen, spröde, knappe Gedanken statt mit Worten mit dem Pinsel und Farben darzubieten.

Am schwierigsten ist es natürlich für den Laien, eine Erscheinung zu begreifen, die, soweit ersichtlich, mit der Ueberlieferung bricht und „Neues“ schafft. Eine solche stößt immer,

solange die Welt bestand, zunächst auf Widerstand, denn sie erfordert die Gewinnung neuer Normen, und das ist nicht eine Sache, die dem Laien als Nebenbeschäftigung möglich ist. Hierzu muß er die Anleitung erhalten.

Neu und fremd erscheint die Kunst von Frau Käthe Kollwitz: ich wüßte kein Vorbild zu nennen, das man in ihr fortgeführt fände. Daher glaube ich, daß gerade sie den Vermittler nötig hat.

Mag es auch einzelne Leute gegeben haben, die sofort, als sie ihre Kunst kennen lernten, empfanden: „Hier ist einmal überwältigend ausgesprochen, was wir schon lange mehr oder minder klar empfunden haben," die meisten unter uns wird sie nicht wie eine Siegerin mit sich gerissen haben, und auch Verständige, Willige wird sie noch befremdet haben. Daran hat aber das Denken und Treiben ihrer Zeit zum mindesten einen ebenso großen Anteil als ihr eigner freier Wille, soweit man von diesem überhaupt sprechen kann.

Lehrs, der einer der ersten, wenn nicht der erste war, zu versuchen, die Kunst von Käthe Kollwitz zur Geltung zu bringen, erzählt in seiner Skizze über unsere Künstlerin, daß er einmal dem greisen Meunier eine ihrer Arbeiten gezeigt habe. Nach langem Betrachten bemerkte der berühmte Meister, so etwas hätte er von der Hand einer Frau noch nicht gesehen. Wir dürfen gern glauben, daß der Künstler, der sein Lebenswerk auf das engste mit dem Schicksal der belgischen Bergarbeiterschaft verknüpfte, in den Satz nichts als Bewunderung hat legen wollen. Würden wir das auch von jedem der vielen anderen annehmen dürfen, die angesichts dieser Werke in gleiche oder ähnliche Worte ausgebrochen sein mögen?

Seit noch nicht einmal einem halben Jahrhundert ist die Kunst wieder in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gerückt, weil sie zum Brennspiegel des Lebens wurde. Da sie sich nicht mehr mit der Rolle der Märchentante, die uns bloß unterhalten will, begnügte, sondern wieder sich eng mit dem wirklichen Leben verschmolz, wurde sie eine von dessen wichtigsten und ernstesten Stützen. So gelangte sie zu neuem

und ganz ungewöhnlichem Ansehen, wie sich leicht rein äußerlich nachweisen läßt. Selbst naturwissenschaftliche Vorträge treten jetzt gegen diejenigen über Kunst zurück, man beschäftigt sich damit, die Kunst dem Volk und der Schule zu gewinnen. Wenn es vor zwanzig Jahren noch ein Ereignis war, in einer Volksvertretung eine Kunstdebatte zu hören, so hat es jetzt schon Parlamentarier gegeben, die in den Sitzungen ihrer Regierung geradezu empfohlen haben, gegenüber allen Interessen die der Kunst am meisten zu wahren, da sie diesen allenfalls am besten gewachsen sei; und selbst Finanzminister vertiefen sich in Kunstfragen. Bei keiner Art literarischer Tätigkeit endlich ist wohl der Prozentsatz der Erzeugung so stark gestiegen wie bei der, die sich mit den Künsten befaßt.

Seit einer noch kürzeren Zeitspanne als der eben angegebenen ist die Frau auf dem Gebiet der Kunst in einer Weise aufgetreten, die erheischt, daß wir sie ernst nehmen müssen. Fassen wir zunächst einmal die Dichtkunst ins Auge.

Von jeher hat es schreibende Frauen gegeben. In der Gelehrten- und besonders in der Memoirenliteratur des achtzehnten Jahrhunderts sind sie den Männern ziemlich ebenbürtig gewesen. Aber dann hat sich ihr Schaffen, namentlich in dem Roman, bis ins klägliche verflacht. Wer als Frau sich hier hervorwagen wollte, jetzt, nachdem wieder eine allgemeine Vertiefung in der Dichtkunst eingetreten war, mußte fürchten, gegen ein nur allzu begründetes Vorurteil nicht aufkommen zu können. Man würde beim Anblick des Titelblattes bereits mit Achselzucken ausrufen: „Schon wieder so ein Roman von einer Frau!“

Eine Erscheinung wie Ernst Rosmer ist in ihren Erstlingswerken von einer geradezu widernatürlichen Derbheit und Unweiblichkeit. Sie sucht förmlich nach zynischer Behandlung der unerquicklichsten Einzelheiten des täglichen Lebens. Sie hebt Dinge, die uns unangenehm berühren, zu einer aufgebauschten Bedeutung empor, bloß weil sie weiß, daß sie uns unangenehm berühren. Und sie tat dies schonungsloser, als je ein Mann es tat, weil sie unbewußt fühlte, wenn

sie nicht ihr frauliches Wesen verleugnete, dann liefe sie Gefahr, ohne weiteres zu dem seichten Tausend geworfen zu werden, das während der vorausgegangenen Epoche dem Geistesschaffen der Frau einen übeln Leumund bereitet hat. Sie packt uns doppelt heftig an, weil sie fürchtet, sonst trotz ihrer Verkleidung ihr Geschlecht zu verraten. Darauf wäre sie wohl gar nicht verfallen, wenn sie nicht eben das Vorurteil zu beseitigen gehabt hätte.

Auch in der Malerei haben die Frauen allezeit ihre Vertreterinnen gehabt. Betrachten wir uns die älteren unter ihnen etwas näher, so werden wir daran gemahnt, uns von den jetzigen Strömungen, auch wenn wir deren Berechtigung anerkennen, doch nicht ins Extreme irreführen zu



Abb. 1 Zu Zolas „Germinal“ Radierung

lassen. Es war das Ziel der vergangenen Epoche, überhaupt alles zu nivellieren, alle Tiefen und Höhen auszugleichen, um ein gutes Mittelmaß zu erreichen. So hat man schließlich — einmal in dem Ausgleichgedanken befangen — auch versucht, den Unterschied der Geschlechter auszumerzen, hat versucht, uns glauben zu machen, daß sich eines für alle schicke. Aber gerade in der Geschichte sehen wir, daß die Künstlerinnen, die am besten mit dem Pfund ihrer natürlichen Begabung wucherten, uns als die großen gelten. Unter deren Zeitgenossen kamen keine der Angelika Kauffmann, der Vigée-Lebrun gleich, und diese konnten sich neben den Männern behaupten, weil sie ihr physisches Kennzeichen, Grazie und Anmut, in einer Weise in ihre Kunst hineintrugen, die einzig ist und die keinem Manne zu Gebot steht. In seinem Streben danach hätte er, da ihm die Veranlagung abging, nur läppisch und unwahr wirken können.

Freilich griff auch hier die Verflachung, die Versüßlichung in der schlimmsten Weise um sich. Wie stets verdarb die Nachahmerschar das Wesen der Erscheinung, weil sie, des eigentlichen Genies bar, sich nur an die äußeren Merkmale des Erfolges hielt, ohne von innen heraus zu einem Wettstreit angeregt zu sein. Mit der Zeit wurde der Ruf der malenden Frau fast noch schlimmer als jener der schreibenden Frau. Einen merkwürdigen Beweis hierfür liefert eine Gepflogenheit aller unserer Kunsthandlungen. Wenn sie irgendwo Werke einer Frau, die noch nicht bekannt geworden ist, ausstellen oder ihren Kunden vorlegen, so versehen sie diese nur mit den Anfangsbuchstaben ihrer Vornamen, nie mit den vollausgeschriebenen weiblichen Vornamen. Denn die Erfahrung hat sie gelehrt, daß diese Werke sonst überhaupt gar nicht ordentlich betrachtet werden, sondern von vornherein gerichtet dastehen! Wieviel muß gesündigt worden sein, ehe ein solches Vorurteil entstehen konnte!

So sehen wir, daß der Kampf, den eine ernsthafte bildende Künstlerin zu führen hat, keineswegs leichter als jener ist, den die ernsthafte Schriftstellerin führen mußte. Auch in Käthe

Kollwitz' Kunst ficht die Zeit mit: es ist gleich, ob sie sich dessen bewußt sein sollte oder nicht, die Tatsache bleibt bestehen. Auch sie führt Schläge gegen Türen, die eigentlich offen sein müßten. Auch sie trägt das, was sie zu sagen hat, in einem herausfordernden brüskeren Ton vor, als sie es wohl tun würde, wenn sie nicht mit einem „Handikap" in den Wettlauf eingetreten wäre.

Sobald wir das erkannt haben, ist für uns — vorausgesetzt, daß wir uns in dieser Erkenntnis nicht täuschen — ein wichtiger Standpunkt für unser Urteil gegenüber diesen Arbeiten gewonnen. Denn wir werden nun sofort zu unterscheiden beginnen zwischen dem, was die Künstlerin freiwillig wollte, und dem, wozu die Not sie zwang. Wir werden das letztere ihr nicht zur Last legen und leichter über die Bestandteile dieser Kunst, die uns an empfindlichen Stellen peinlich berühren, hinwegsehen können, da wir nun wissen, daß es nicht wesentliche Bestandteile dieser Kunst sind.

Daß ein großer Teil des Publikums von manchem in dem Gesamtwerk unserer Meisterin befremdet wird, ist kaum zu leugnen. Auch wenn wir nur eine Auslese der abgeschliffensten Blätter betrachten, bleibt noch manches übrig, an das der Laie sich erst gewöhnen muß.

An die Spitze einer solchen Auslese wird man sicherlich den Zyklus „Weberaufstand" stellen, der den Ruhm der Künstlerin begründet hat. Nach mehrfachen Versuchen und verworfenen Platten setzt er sich heute aus drei Steindrucken und drei Radierungen zusammen.

Das erste Blatt ist „Not" betitelt. In einem durch ein kleines Fenster erleuchteten, stickigen Raum erblicken wir eine in Verzweiflung hockende Webersfrau, die in hilflosem Gram auf das vor ihr liegende Kind starrt. Sie sieht es langsam sterben, immer wachsbleicher werden und kann, trotzdem allem Anschein nach das Leben sie bis aufs äußerste abgestumpft haben mag, in diesem Augenblick keine Befreiung im Tod erblicken. Ja, in ihrer jetzigen Verfassung verliert sie, angesichts des grausen Gastes, der da eben in der Hütte ein-

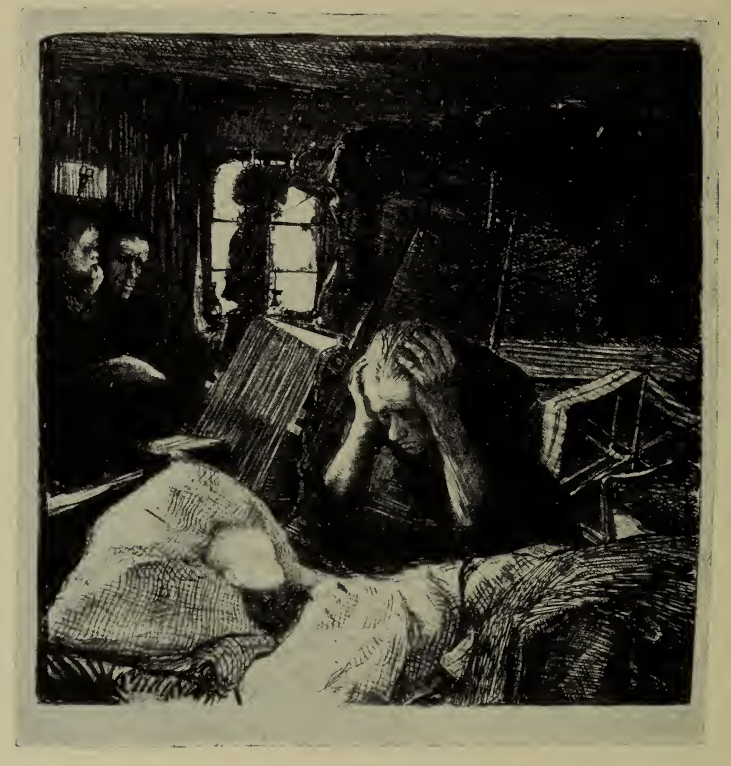


Abb. 2 Weberzyklus I Not Steindruck

kehrt, sogar ihre Selbstsucht und denkt nicht daran, daß ihr, nachdem der erste harte Schlag überstanden wurde, ja auch eine Befreiung von Sorgen bevorsteht. Sie kann nur dumpf dahinbrüten über das, was sie am meisten drückt, das sie wie mit Eisenklammern einpressende Schicksal, welches ihr die Möglichkeit benimmt, Linderung zu schaffen, Hilfe zu bringen, hier, wo sie doch weiß, daß Hilfe und Linderung noch möglich wären. Hinten tritt eine zweite abgehärmte Arbeiterfrau mit ihrer elenden Kleinen auf dem Arm herein. Auch sie erscheint uns stumpf und gleichsam abgestorben, nachdem die

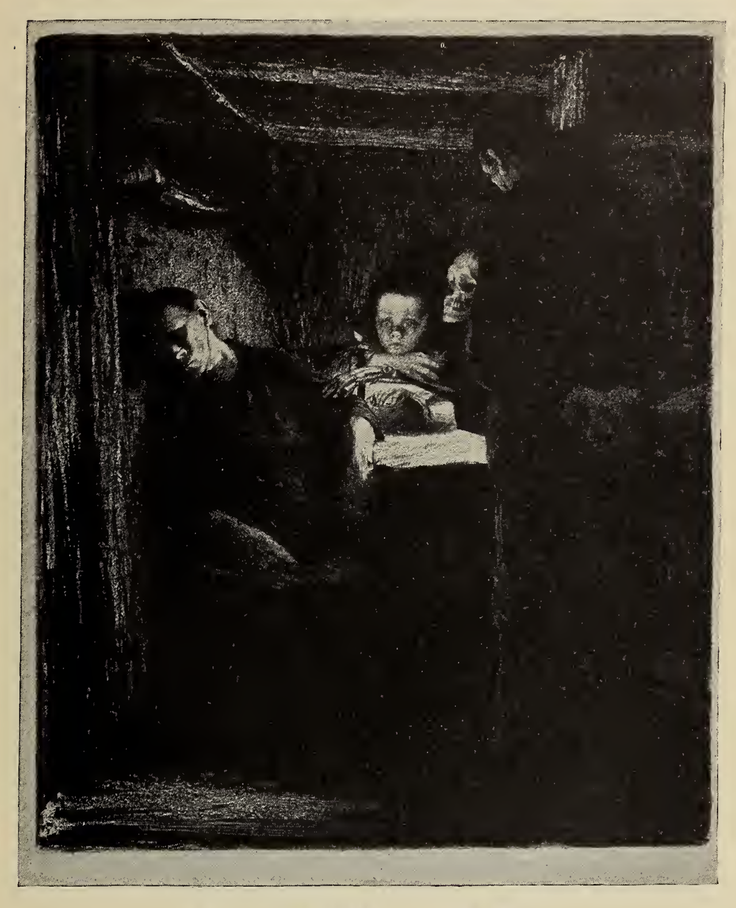


Abb. 3 Weberzyklus II Tod Steindruck

Not ihre Regungen erstarren ließ; denn sie versucht nicht einmal Trost zu spenden. In keiner Weise wird durch die zweite Gruppe die schwere Melancholie des Blattes gemildert. Im Gegenteil, wir empfangen nur den Eindruck, daß mit diesem Schicksalsschlag das Elend noch nicht aufhört: die Aussicht auf weiteres Unglück bedrückt unser Gemüt noch mehr.

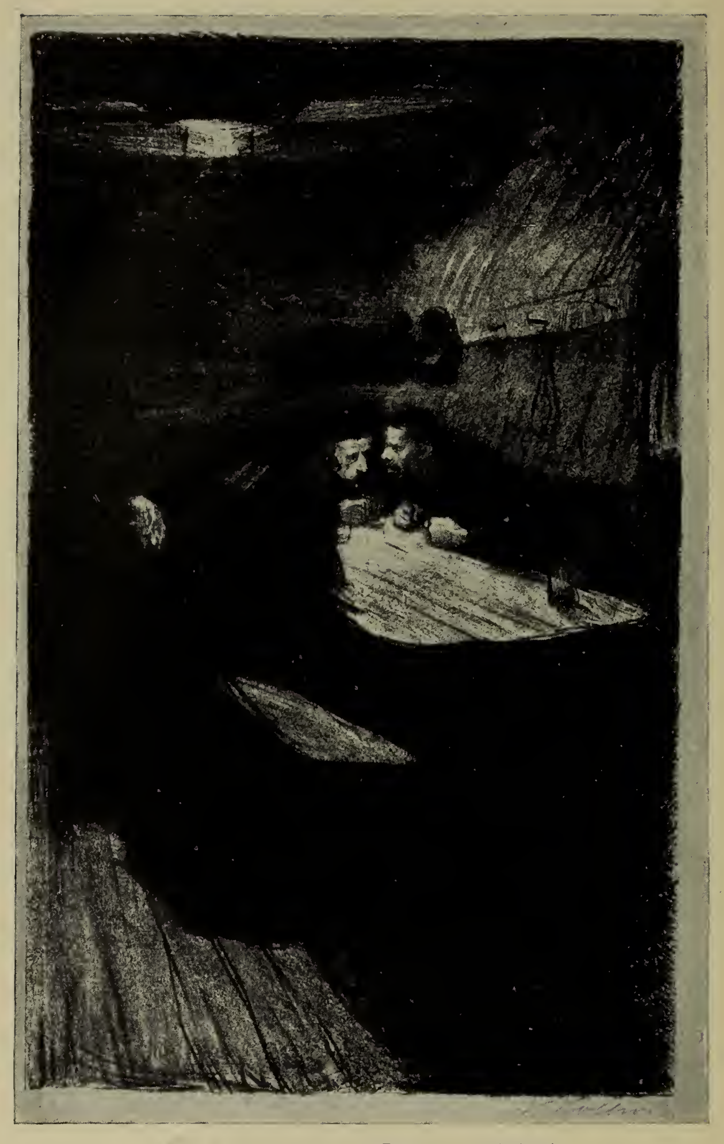


Abb. 4 Weberzyklus III Beratung Steindruck



Abb. 5 Weberzyklus IV Auszug Radierung

Auf dem zweiten Blatt, „Tod“ benannt, schauen wir in einen noch kläglicheren Raum, der von einem Kerzenstumpf nur ein wenig erhellt wird. Dort steht ein Mann, dem man es sofort ansieht, daß er in seiner Willenskraft gebrochen, zur völligen Teilnahmlosigkeit herabgesunken ist. Er kann kaum aufrechtstehen in dieser elenden Kammer, in der soeben der Tod, der allem, selbst dem Jammer ein Ziel setzt, eingetreten ist, um die Arbeiterfrau von ihren Leiden zu erlösen. Wir sehen, wie das Gerippe seine Hand nach ihr ausstreckt. Im Sitzen, an einer Wand zusammenbrechend, stirbt sie. Hinten starren die geisterhaft weitgeöffneten Augen eines Kindes in das Nichts, und wir fühlen, daß die scheußliche Erscheinung des Gerippes seine Vision ist, zugleich wohl das einzige, nicht körperlich Erlebte, was sich bislang in seinem trostlosen Dasein eingestellt haben mag.

Der dritte Steindruck der Folge, „Die Beratung“, führt uns zu dem weiteren Schritt in der Entwicklung, der auf all

dieses Elend gefolgt ist. Noch mehr als das Drückende der Not wird das Unverdiente und Abweisliche darin empfunden. Vier durch ihr Mühsal grenzenlos verbitterte Weber besprechen sich in einer kahlen Spelunke, um Befreiung einzuleiten, Befreiung, die sie in ihrer Erbitterung sich nur in der Gestalt von Rache denken können. In ihrer Befangenheit wüten sie nicht gegen die Ursache, gegen die Vermittler höchstens, ihres Geschickes. Diese sind ihnen der Sündenbock, und über der Gier, ihn aufs Haupt zu schlagen, vergessen sie ganz die Frage danach, wie sie eigentlich ihr eigenes Los besser gestalten könnten.

Ihr Schüren aber hat gewirkt, und so sehen wir endlich auf dem vierten radierten Blatt, wie der Volkshaufe aufbricht, um den Satz „Macht gilt vor Recht“ zu vertreten.

Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Divination die Künstlerin diesen Vorgang, den sie doch nicht mit eigenen Augen gesehen hat, auffaßt. Das Blatt zeigt eine auffallende Zurückhaltung. Keine wildauflodernde Leidenschaft, kein mächtiges Daherbrausen einer ungeheueren Brandung, die, nachdem sie lange vergeblich gegen den Widerstand angeprallt hat, ihn nun endlich mit nicht mehr zu bändigender Kraft fortschwemmt.

So denkt man sich wohl das Verhalten des Pöbelhaufens in einem solchen Fall: so tritt er aber tatsächlich nicht auf.

Ich selbst habe einmal vor Jahren einen derartigen Aufruhr miterlebt, dem unter anderem ein großes Justizgebäude zum Opfer fiel. Die Einwohner der Stadt waren wochenlang beunruhigt worden durch den Verlauf einer Verhandlung gegen zwei Verbrecher, die beide in gleicher Weise schuldig waren, von denen sich aber der eine, wie es heißt, durch Bestechung einen Freispruch zu erkaufen wußte. In einen Riesensaal, einen der größten der Welt, beriefen besonnene und angesehene Männer eine Volksversammlung zusammen, um zu sehen, was etwa angesichts dieses schmählichen, schreienden Rechtsbruches zu tun sei. Die beiläufig viertausend Menschen verhielten sich im Verlauf der Stunde, die

die Sitzung in Anspruch nahm, ziemlich ruhig. Man faßte eine Reihe von gutgemeinten Beschlüssen, die aber wohl wenig auf sich gehabt haben würden. Ohne weitere Erregung verließ der Haufen den Saal. Da gab an der nächsten Straßenecke ein beliebiger Mensch die Losung aus: „Nach dem Gerichtsgebäude!“ und die Scharen schwenkten dorthin ab, auch jetzt immer noch, ohne sich besonders auffällig zu gebärden. Als sie aber an das Haus kamen, in dem das Unrecht geschehen war, da war es, als ob gewissermaßen die sinnliche Wahrnehmung erst dem Gemüt jenen Anstoß gegeben hätte, den es bedurfte, um sich über die Größe der Schmach zu empören, als ob jetzt erst der eigentliche Zorn entfacht worden wäre. In wenigen Stunden äscherte die Menge den großen Bau ein, plünderte naheliegende Waffenhandlungen und zerstörte in blinder Wut sogar Privateigentum, um seinen Gefühlen Luft zu machen.

So sehen wir auch auf dem Kollwitzschen Blatt einen Volkshaufen erst im Vorstadium; in schwüler Stimmung, zu allem bereit wohl, aber noch zu nichts entschlossen. Mancher schreitet einher, aus dessen Mienen wir deutlich lesen können, er habe längst seine Sache auf Nichts gestellt, ihm werde alles gleich sein, was kommt, so oder so. Andere scheinen noch mit sich selbst zu debattieren und sind daher auch noch nicht zum Entschluß reif. Denn der Mensch mag noch so einseitig hinneigen, solange er sich auch nur in Gedanken das Für vorhalten muß, so lange hat er das Wider noch nicht abgetan und ist zum Schlag noch nicht bereit. Weitere gehen offenkundig nur mit, weil ihre Gesellen nebenher schreiten. Kaum ein oder zwei betragen sich aufwiegelnd oder scheinen schon ein bestimmtes Ziel ins Auge gefaßt zu haben.

Was war's, das den Sturm entfesselte? Vielleicht hier wiederum eine scheinbare Nebensache. Vielleicht der Rückblick auf die eigenen Entbehrungen, zu dem das luxuriös gehaltene, schmiedeeiserne Gartentor des reichen Brotherrn anregte? Vielleicht der Gedanke, daß der Gegner, indem er



Abb. 6 Weberzyklus V Aufruhr Radierung

seine Läden verschließt und sich verbarrikadiert, Angst verrät und damit erst seine eigene Schwäche bloßlegt? Genug — das Unheil beginnt: wir schauen auf dem nächsten Blatt dem Anfang des Zerstörungswerkes zu. Auch dieser ist noch etwas verhalten. Auch jetzt herrscht noch der Gedanke an die Folgen vor, und nirgends äußert sich die letzte Verzweiflung, der die Zukunft und das eigene Ich rein Luft sind.

Aller Hoffnung bar und in den traurigsten Tönen klingt die Sache aus, ebenso wie sie begann. Das Durchbrechen der Fesseln, der letzte Kraftaufwand hat zu nichts gefrommt. Er hat nur einige Existenzen hinweggefegt — sie liegen erschossen auf dem Boden, und noch zieht der Pulverdampf in langen Streifen über ihnen her, in dem dumpfen Raum, aus dem er nicht entweichen kann — er hat sie hinweggefegt, ohne den Uebrigbleibenden das Geringste genutzt zu haben.

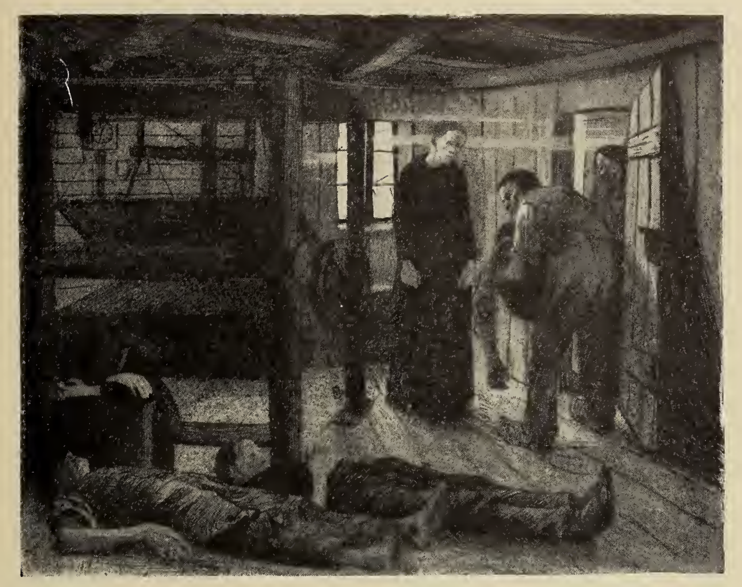


Abb. 7 Weberzyklus VI Ende Radierung

Jenen unter uns, die gern an eine überirdisch waltende Gerechtigkeit glauben, die gern dem Sieg einer über den Dingen stehenden Moral nachspüren, wird der Gedanke kommen, „ihr Trachten schlug fehl, weil sie selbst nicht ohne Schuld waren!“

Die Künstlerin aber wird schwerlich so gedacht haben. Sie hat weder in der einen noch in der anderen Richtung Stellung nehmen wollen. Ihr war es nur um die Wahrheit oder wenigstens um die Wahrscheinlichkeit zu tun. Und sie konnte ihre Harmonie, so freudlos und grau sie war, nicht durch einen freundlichen Lichtblick zerreißen lassen, der in keiner Weise vorbereitet war.

Von der schweren Stimmung, die in dieser Bilderfolge vorherrscht, hat sich unsere Künstlerin auch fernerhin nicht losgesagt.



Abb. 8 Bauernkrieg (Aufruhr) Radierung mit Steindruck

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, welches die innere Gesetzmäßigkeit des doppelten Vorganges förmlich beweist, daß auch Käthe Kollwitz' Gedanken denselben Weg einschlugen wie Gerhart Hauptmanns. Ihre Weberfolge ist zwar nicht eine Illustrierung der Hauptmannschen „Weber" im gewöhnlichen Sinne, sie bildet aber eine hervorragende Begleitung dazu und soll wohl auch von einer Aufführung der „Weber" im Deutschen Theater angeregt worden sein. Nachdem sie sich des heutigen Elendes der untersten Klassen angenommen hatte, wandte auch sie sich der gleichen Erscheinung früherer Zeiten zu. Nach seinen „Hannele" und „Webern" schritt Hauptmann zu dem historischen Bauernstück

„Florian Geyer“. Nach der Folge vom „Weberaufstand“ nahm Frau Kollwitz den „Bauernkrieg“ in Angriff. Es entstand zunächst ein Blatt (gelegentlich auch „Aufruhr“ genannt), das aber später sich wieder zu einer Folge erweiterte.

Das Einzelblatt mit der allegorischen Gestalt einer aufreizenden Furie verkörpert etwa einen derartigen elementaren Ausbruch, wie ich ihn oben gekennzeichnet habe. Aber es ist ja auch eine ausgesprochene Allegorie. Mit sicherem Feingefühl hat die Künstlerin in dem Aufstandsbild der Weberfolge, das schon einmal, weil es in einer Folge eingereiht war, eine erzählende, berichtende Funktion bekam, ihre Auffassung unter das Banner der Wahrscheinlichkeit gestellt. Eine Folge, die erzählt, muß überzeugen: dazu ist es nötig, daß ein Erlebnis veranschaulicht wird, nicht daß Gedanken und Gefühle übermittelt werden. Daher wurde jene Darstellung als bestimmter Vorgang, der sich tatsächlich so abgespielt haben könnte, aufgefaßt.

Im „Bauernkrieg“ dagegen stehen wir auf einem ganz anderen Boden. Der Hörer wird, wenn er den Titel hört, der Beschauer, wenn er die schwebende Figur sieht, von vornherein von der heutigen beweisbaren Wahrheit und Tatsächlichkeit abgelenkt. Der Vorgang versetzt uns in entlegenere, nicht mehr so leicht kontrollierbare Zeiten und fordert infolgedessen den steten Vergleich mit der Wahrheit nicht mehr heraus. Hier war eine Bahn für die Allegorie freigelegt, und zu einer hervorragenden Allegorie hat die Künstlerin diesen „Aufruhr“ auch durchgebildet. Die Erinnerungen an schmachvolle Unterdrückung, an ausbrechende Wut, an auflodernde Kraft und zerstörungssüchtigen Wahnsinn, die vermöge unserer Geschichtskenntnis bei dem Wort „Bauernkrieg“ in uns ausgelöst werden, sind hier zu einem ergreifenden Bild zusammengefaßt worden.

Aber das geschah nicht etwa auf solch spröden Wegen der Allegorie, wie sie etwa das sechzehnte Jahrhundert betrat, als es so gern mit weiblichen Idealfiguren in flatternden Gewändern operierte. Die Stimmungserinnerungen wurden gleich



Abb. 9 Originalzeichnung zur „Carmagnole“



Abb. 10 „Die Carmagnole“ Erster, unvollendeter Zustand



Abb. 11 „Die Carmagnole“ Radierung (Nach einem Abdruck auf getöntem Papier)

mit je einem der handelnden Menschen innig verbunden. So erklärt sich die pathetische Gebärde des einen; so der Ausdruck des anderen, der nicht einen wutverbissenen Menschen veranschaulicht, vielmehr die verbissene Verdrossenheit selbst ist; so auch die fast nicht mehr menschliche Zerstörungsgier, die uns aus der Haltung des dritten entgegenleuchtet.

Wer aber mit der Erwartung des Realismus an das Blatt heranträte, könnte der Künstlerin nicht gerecht werden und könnte sich selbst auch keinen rechten Genuß herausholen, da ihm die Erwägung — „so kann sich die Sache doch nicht wirklich abgespielt haben“ — immer wiederkehren und seine Stimmung vernichten müßte.

Auch das prächtige Blatt „Die Carmagnole“ ist unter einem idealen Gesichtswinkel zu betrachten. Die bildende Kunst erreicht hier etwas, was sonst nur der neueren dramatischen Musik gegeben ist. Wenn König Marke am Ende seiner ergreifenden Anklage frägt: „Den unerforschlich, furchtbar tief, geheimnisvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?“ und Tristan, mitleidig, nur hinhauchen kann: „O, König! Das kann ich dir nicht sagen, und was du frägst, das kannst du nie erfahren!“ — da ertönt im Orchester das Leitmotiv mit, wodurch uns Zuhörern wie im Blitzesschein das große Mysterium enthüllt wird. Lange Reden, ein ausführliches Für und Wider hätte uns nicht so aufklären können, denn sie bieten doch nur ein fortschreitendes Nacheinander. Hier tritt aber, eben mit Hilfe der Musik, ein wunderbares Zumal ein; hier steigen gleichzeitig und augenblicklich alle jene vielfältigen Gedanken auf, die unser Gefühl so viel tiefer, so viel schneller erfassen kann, als das träge Gehirn, die stolpernde Zunge sie zu formulieren, sie auszusprechen vermögen.

So faßt auch bei unserer „Carmagnole“ die Kunst in einem kleinen Brennspiegel gleichsam das zusammen, was uns die Erfahrung über die französische Revolution überliefert hat.

Wie im Delirium umtanzt ein schauriger Haufe die Guillotine, wie Wilde den Götzen, von dem sie den Tod erwarten, umgaukeln. Eine zynische Begeisterung, die das Gepräge

von Selbstaufopferung trägt, wechselt ab mit der stumpfsten Gleichgültigkeit.

Die Frau vorn tänzelt ganz geistesabwesend über das Blutbächlein hinweg: jene, die ihr folgen, verfallen vor dem Wahrzeichen des gewaltsamen Todes in eine Art epileptischer Verzückung. Aus aller Mienen und Gebärden spricht die Tatsache, daß die Menge sinnlos berauscht ist von etwas viel Schlimmerem als Alkohol, von der völligen Aufhebung jedweder sittlichen Fessel.

In dem einen polyphonen Akkord klingt alles mit, was vorausgegangen ist; der wahnsinnige Durchbruch verhaltener Wut, die maßlose Leidenschaft einmal entfesselter Blutgier, die entsetzlichen Erfahrungen der damals eben abgelaufenen grauenvollen Jahre, während derer man gelernt hatte, sein Leben auf Nichts zu setzen und den Selbsterhaltungstrieb zu verhöhnen. Das Blatt ist eine wunderbare Verkörperung der „Heute mir, morgen dir"-Stimmung, die gegen Ende der Revolutionszeit um sich gegriffen hatte, einer Stimmung, die den einzelnen daran denken ließ, daß er morgen auf dem Schafott sein Leben lassen, aber auch ebensogut morgen den Führerthron besteigen könne, und die ihm zudem gestattete, beiden Eventualitäten ohne das geringste Interesse entgegenzusehen.

Als ein solches Stimmungsbild, nicht etwa als die Schilderung eines bestimmten Vorganges will auch diese ganz hervorragende Schöpfung angesehen werden.

Alle große Kunst erklärt sich aus dem persönlichen Charakter des Menschen, der sie geschaffen hat. Die bis jetzt besprochenen Blätter — ein kleiner Bruchteil der von Käthe Kollwitz geschaffenen Arbeiten und noch lange nicht einmal die herbsten, die von ihrer Hand hervorgegangen sind — sind von einer machtvollen, unzweideutigen Energie. In allem, was sie angreift, will die Künstlerin nur nach einer Seite hinaus. Von der schier unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Lebens weiß sie nichts oder will sie nichts wissen. Man möchte glauben, wenn man diese schwermütigen Phantasien

in sich aufnimmt, die Freude wäre mit einem Male überhaupt aus der Welt verschwunden. Es drängt uns geradezu, nach einem Wort der Aufklärung über den Menschen zu forschen, dessen Sinnen und Trachten in eine so außergewöhnlich einseitige Richtung verfiel. Wir erfahren, daß Frau Kollwitz ihren Geisteshabitus vielleicht weniger durch die Erfahrung ausgebildet, als durch Vererbung übernommen hat.

Ihr Vater war für das Universitätsstudium bestimmt, mußte aber, nachdem er damit angefangen, mitten darin abbrechen, weil er an den achtundvierziger Unruhen als politischer und religiöser Freigeist teilnahm. Er sah sich dann plötzlich genötigt, ein ganz gewöhnliches Handwerk zu ergreifen und wenigstens äußerlich in einen Stand überzutreten, dessen geistiges Treiben seinen Grundlagen nicht entsprach. Aber mit der Preisgabe seiner äußerlichen Ansprüche an das Leben ließ er nicht auch zugleich seinen Geist verkümmern, und der Mann, der den Fernerstehenden als einfacher Handwerker erschien, wurde schließlich Vorstand und Prediger einer freireligiösen Gemeinde im Nordosten Deutschlands. Wir mögen gern glauben, daß ein solcher Ausnahmemensch auch eine besondere Beziehung zu seinem Kinde erhalten und ihm ungewöhnlich viel vom eigenen Wesen einimpfen wird.

Jenes schwierigste aller Geschäfte, die Erziehung eines Kindes, ist wohl nur deshalb so schwierig, weil das Leben den meisten unter uns so wenig Zeit dazu übrigläßt. Wir haben im Kampf zu stehen; wir kennen kein Ziel wie früher, das erreichbar ist, sondern müssen mit unseren Nerven und unserem Gehirn stets weiterschreiten, bis wenigstens ins hohe Alter hinein, und müssen daher immer auch an uns selber denken. Aber nur wer bloß auf das Kind Rücksicht zu nehmen braucht, wer sein Leben dem Kind ganz widmen kann und will, der ist wenigstens in der Lage, es auch leicht erziehen zu können. Es ist nicht im geringsten gesagt, daß der Besitz äußerer Glücksgüter die Aufgabe erleichtert, da er die Lebensführung so unverhältnismäßig kompliziert. Gerade der in bescheidenen Verhältnissen lebende Prediger Kollwitz, der sich



Abb. 12 Selbstbildnis Steindruck

wahrscheinlich keine menschliche und recht wenig sachliche Unterstützung verschaffen konnte, fand doch in seinem zurückgezogenen, anspruchslosen Leben — eben weil es weniger Anforderungen stellte — das, was uns allen fehlt, die Zeit und die Ruhe, sich seinem Kind zu widmen.

Sicherlich wird ein solcher Vater, der selbst mit dem Bestehenden so wenig zufrieden ist, seinem Kind den eigenen Ernst, die eigene Schwermut einflößen, und wenn wir Frau Kollwitz jedweder Leichtlebigkeit bar finden, so haben wir die Ursache hierzu wohl darauf zurückzuführen.

Bereits im Kindesalter, zu einer Zeit, wenn man, bei Mädchen am allerwenigsten, eine Zukunft schon festlegen will, war sie zur Künstlerin bestimmt. Also auch mit seinen äußerlichsten Zeichen trat der Ernst des Lebens frühzeitig an sie heran.

Die wirkliche Grundlage ihres Studiums wurde unter Stauffer-Bern gelegt, jenem Meister der überaus penibeln, strengen Zeichenkunst, der als geborener Plastiker der Form im einzelnen nicht scharf genug auf den Leib rücken konnte. Später

lernte sie eine Zeitlang bei dem Maler Neide, der durch ein paar sensationelle, gemalte Illustrationen — die „Lebensmüden" und „Vitriol" — bekannt geworden ist. Zuletzt trat sie in das Atelier Ludwig Herterichs zu München ein, der es sich angelegen sein ließ, seine an Schollen klebende Auffassung und erdige Malweise auch einer Reihe von Damen beizubringen.

In München hat unsere Künstlerin ein wenig von den Annehmlichkeiten eines ungebundeneren Lebens ausgekostet. Aber daß sie wirklich heiter und ausgelassen worden wäre, wird man sich schwer vorstellen können, um so weniger, als sie die leichteren Seiten des Lebens doch nur im Schutz einer Bohêmeclique kennen lernen sollte.

Zum Glück für ihre Kunst, und daher auch für uns, verließ die Künstlerin München bald, um sich nach Berlin zu verheiraten. Fortan mußte sie ihre Kraft einteilen, um neben ihren künstlerischen auch ihren häuslichen Pflichten zu genügen.

Diese Beschränkung, die manchem Talent unter den Frauen den Flug verwehrte, hat aber bei Frau Kollwitz gerade das Gegenteil bewirkt und, wie ich glaube, ihrer Eigenart eine vorzügliche Stütze geboten.

* * *

Für jeden Künstler gibt es einen großen Ausgangspunkt, eine Anregung, die auf seine Seele befruchtend gewirkt hat und unter deren Zeichen sein Schaffen steht. Es ist klar, daß für die meisten Fälle der Gesichtssinn Träger dieser Anregung gewesen sein muß. Namentlich der südeuropäische Künstler geht meist zum Beispiel von der Farbe aus. Was einen Bellini zum Schaffen bewegte, war in letzter Instanz nicht der Wunsch, Madonnen zu malen, sondern der, den Goldton, in den getaucht sein Auge die ganze Natur um ihn herum erblickte, wiederzugeben. Für andere Empfinder war einmal das Durchbilden der Form, ein andermal das Spielen mit der Linie, gelegentlich auch nur die Freude an der Unterjochung des

Objekts, das sich in der Gestalt von technischer Schwierigkeit dem künstlerischen Willen entgegenstellte, und anderes mehr der Ausgangspunkt.

Ein durchaus germanischer Zug ist es, als solchen Ausgangspunkt dem kritischen Verstand auch in der Kunst eine Bahn öffnen zu wollen. Er ist stets voller Gefahr gewesen, denn nur zu leicht ließ er die Künstler vergessen, worin eigentlich die ureigenste Wirkung besteht, die der Kunst vorbehalten bleibt. Sie schlägt mächtig durch die Sinne auf unser Gemüt und läßt in dieser Beziehung den gesprochenen Gedanken, das Wort, weit hinter sich. Wie ohnmächtig fühlen wir uns, wenn wir durch Worte die eigentümlich schwere Stimmung, in die uns ein Gemälde versetzt hat, erklären möchten! Wie lassen die Worte uns im Stich, wenn wir auch nur eine lustige Tanzweise, die uns förmlich zappeln machte, beschreiben wollten! Umgekehrt aber wirkt ebenso das Wort, der ausgesprochene Gedanke, unfehlbar auf den Verstand, während die Kunst ja nie direkt auf ihn wirken kann. Sie erregt nur Stimmungen, die Gedankenassoziationen auslösen, welche ihrerseits mit mehr oder minderem Gelingen die Mitteilung des Kunstwerkes an den Verstand übermitteln.

Es gehört demnach vor allem eine seltene Klarheit und Kraft des Erfassens dazu, wenn ein Künstler Verstandesurteile mit den Mitteln der Kunst verbreiten will, damit das Kunstwerk eben auch die richtige Gedankenassoziation auslöst. Diese Kraft kennzeichnete wohl die Kunst eines Dürer und weniger anderer nordischer Meister, aber die große Mehrzahl konnte nie die Fähigkeit, den Gedanken selbst zu verkörpern, besitzen; sie schloß nur irgendeine schon stattgehabte Verwertung des Gedankens in ihr Bild ein und wurde — literarisch. Der Hang aber, mit ihrer Kunst Begriffliches verschmelzen zu wollen, überwiegt, wie gesagt, bei den zisalpinen Künstlern, wenigstens bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts herab. Schon an den alten mittelalterlichen Miniaturen zeigte er sich. Während die Italiener die Situation veranschaulichten und die Stimmung festhielten, klammerten sich die nordischen



Abb. 13 Handstudien Originalzeichnung

Miniatoren oft schon damals an das Wort, an den einzelnen Begriff und zogen ihn in den Mittelpunkt ihrer Darstellung.

Auch die Werke der Künstlerin, die wir betrachtet, kennzeichnet der gedankliche Inhalt: sie sprechen nicht etwa bloß unser Auge und unser Gemüt an. Es ist in einem gewissen Sinn Illustrationskunst, um die es sich handelt, und die erste Folge, der „Weberaufstand", wurde auch von mancher Seite schon als eine wirkliche Illustration des Hauptmannschen Dramas erklärt. Diese Art Illustration ist neu. Im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts hatte die Illustrationskunst sich zu einer minder bedeutenden Rolle bequemt. Sie begnügte sich damit, gewissermaßen Anschauungsmaterial zum gedruckten



Abb. 14 Arbeitersfrau Originalzeichnung

Text zu liefern, und wurde geradezu lehrhaft. Wie der Schullehrer, wenn er den ganz kleinen Kindern von einem feuerspeienden Berg erzählt, ihnen gern die Abbildung eines solchen zeigt, so lieferte der Illustrator dem Leser eine mit dem Stift zusammengefaßte Veranschaulichung irgendeiner Stelle im Text. Die neuere Illustration hinkt nicht in dieser Weise dem Schriftsteller nach. Sie ist selbständig und findet, daß es ihre Aufgabe sei, mit dem Dichter zu schaffen, nicht nach ihm zu arbeiten. Für sie gibt nicht die Ausführung des Dichters im einzelnen die Anregung, sondern seine leitenden Motive geben sie. Sie sucht des Dichters Ausgangspunkt und sein Ziel zu erfassen und nun die gleiche Wirkung auf gleicher Grundlage mit den ihr eigenen Mitteln der Linie, Fläche und Form zu erreichen.

So hat auch hier Frau Kollwitz das Hauptmannsche Drama nur auf sich wirken lassen. Ein träger Geist hätte einige der Bühnenszenen in zeichnerische Formen umgegossen. Sie schuf Neues, und in mitfühlendem Begreifen entwarf sie Werke, die gleichartige Stimmungen von neuer Seite hervorrufen,

nicht bloß gewissermaßen das zu Protokoll bringen, was der Dichter schon einmal mit Worten gesagt hatte.

* *
*

Die „gedankliche Kunst", um so die künstlerische Gattung zu bezeichnen, der auch Frau Kollwitz huldigt, steht und fällt mit einer einzigen Stütze. Das ist das zeichnerische Können. Ist dieses zu schwach, so bricht hier alles in sich zusammen, und der Betrachter hat kein Erbarmen mehr in seinem Urteil über das Werk. Wenn an unser Gemüt appelliert wird, so werden wir manchen Mangel übersehen, da wir mit uns selbst nicht darüber im klaren sind, worauf sich unsere Freude am Werk aufbaut, und daher das einzelne nicht genau aufs Korn nehmen. Spricht aber einer zugleich unseren Verstand an, so liegt darin schon eine bestimmte Aufforderung, die uns ganz anders scharf zur Kritik reizt. Wenn er sich hierbei Blößen gibt und uns verrät, daß er nur hoch hinaus will, so ziehen wir uns zurück und sagen ihm schonungslos: lerne doch erst einmal richtig gehen, ehe du dich unterfängst, fliegen zu wollen.

Diese nötige Stütze nun ist im Fall der Frau Kollwitz eine sichere Grundlage geworden dank des Einflusses ihres Lehrers Stauffer. Diese Tatsache bezeugen schon die etlichen Wiedergaben von Originalzeichnungen der Künstlerin, die unserem Band beigegeben sind. Stauffer war auch durch die Verhältnisse und infolge innerer Neigung zum Zeichner eher als zum Maler geworden: er begann sich zu finden, als er seine ganze Kraft der Radierung zuwendete. Im Verlauf seiner Beschäftigung hiermit drängte es ihn immer mehr dazu, die Form bis ins einzelnste zu verfolgen. Bald gab er die Radièrnadel auf und griff zum Stichel, weil sich mit diesem das feste, unerbittliche Modellieren nach der Natur in ganz anderer Weise noch erreichen läßt als selbst mit subtil verwendeter Radierungsnadel. So näherte er sich mit großen Schritten einem fast beängstigend werdenden Realismus. Bekanntlich ist seine Entwicklung durch seinen Tod plötzlich abgebrochen

worden. Sie war bis zu dem Standpunkt gediehen, daß er empfand, daß seine Ideale sich überhaupt nur in plastischen Arbeiten, ich meine in tatsächlichen Skulpturen, erreichen ließen. Hatte ihn die Freude an einer realistischen Durcharbeitung der Form zur Skulptur geführt, so ist jedoch anzunehmen, daß, wenn ihm ein längeres Schaffen auf diesem Gebiet beschieden gewesen wäre, er nicht in dieser Art Realismus stecken geblieben wäre. Als er jedoch bei ihm im Zenit stand, war Frau Kollwitz seine Schülerin.

Ihre Studien werden, wie zu erwarten, durch eine meisterhafte Naturtreue ausgezeichnet. In vielen Fällen, wo die Technik auch eine rein nachahmende, bloß mit Flächen arbeitende ist, wirkt sie sogar zu photographisch. Bei aller Bewunderung, die man vor der Schärfe des Auges und der Sicherheit der Hand hat, möchte man doch gelegentlich, daß die Künstlerin mit ihrer Person nicht allzusehr hinter ihr Werk zurückgetreten wäre.

Schon in Zeichnungen, bei denen sie mit der Linie statt mit der Fläche operiert, also in Feder- statt in Kreidezeichnungen, sehen wir den künstlerischen Willen die bloße Naturbeobachtung verdrängen. Sie wirken freier und in allen Richtungen geistvoller. Diesem Ziel zu aber schreitet ihre Auffassung überhaupt, wie neuerlich selbst die Kreidezeichnungen bezeugen. Auch mit dieser Technik gelingt es ihr allmählich immer mehr, die Natur zu vereinfachen, das Unwesentliche, Zufällige des Tages zu ignorieren und einen großen Stil zu entwickeln, der sich von den Eingebungen eines äußerlichen Realismus emanzipiert.

An dieser Stelle wollte ich aber nur hervorheben, wieviel sie tatsächlich gelernt habe, sei es, wenn sie mehr an der äußeren Erscheinung haften bleibt, sei es, wenn sie diese künstlerisch umgestaltet. Sie beherrscht in hervorragendem Grad die Mittel ihrer Kunst, und nie empfinden wir, daß hier etwas nicht gelungen, daß irgendwo etwas verzeichnet sei. Die Harmonie zwischen Wollen und Können wird eben nicht durchbrochen, und unser Verstand, den sie gewiß anspricht,

wird nirgends beleidigt durch das Mißlingen einer Verkürzung, das Mißglücken auch nur eines Gesichtsausdruckes oder durch irgendein verräterisches Zeichen, das das Unvermögen der Künstlerin aufdeckte.

Wie bei der Entwicklung ihrer Zeichenkunst zu einer einfacheren Größe können wir die Künstlerin auch betreffs ihrer Auffassung bei der Arbeit verfolgen und erkennen, wie sie einen Vorwurf allmählich sowohl in seiner logischen Abgeschlossenheit knapper faßt, wie sie die künstlerischen Ausdrucksmittel schärfer zuspitzt und ihre Kraft in sparsamerer Weise ausnutzt.

Das Blatt, das im Œuvrekatalog mit dem Namen „Gretchen“ (Lehrs 36) bedacht ist, hat Frau Kollwitz zuerst radiert, dann denselben Vorwurf noch einmal hervorgeholt und ihn auf Stein gezeichnet. Der Inhalt der Darstellung ist die Verzweiflung eines Mädchens aus einfachem Stande, dem als Folge eines Fehltritts Schande und Not vor Augen stehen und das sich daher mit Selbstmordgedanken abgibt.

In der Radierung steht sie am Geländer einer Brücke in etwas gezwungener Haltung und blickt eher nachdenklich, verwundert als verzweifelt herab auf ein abgemagertes Weib unten im Wasser, das eine Kindesleiche im Arm hält. Man weiß nicht recht, wie man das Bild zu fassen hat: sind im Bild, wie es in der „älteren Kunst“ öfters geschah, zwei aufeinander folgende Geschehnisse hier nebeneinander gestellt oder sieht das Mädchen eine andere Leidensgefährtin als Vorgängerin vor sich. Auch stört die grelle Beleuchtung ihres Karnats, die den Anschein erweckt, als ob die Künstlerin besondere, uns nicht gleich verständliche Absichten damit verfolgt.

Weit geklärter ist die zweite Fassung. Das ganze Bild ist in der Beleuchtung düsterer, schwerer und läßt die Einzelheiten im Dunkel verschwimmen: kein herausleuchtendes Karnat zerreißt die Stimmung. Gleichsam mit geschlossenen Augen neigt das Mädchen hier ihr Haupt, und wir empfinden es sofort, daß die Erscheinung dort unten, diesmal ein Ge-



Abb. 15 „Gretchen“ Radierung

rippe, das die kleine Leiche im Wasser umfangen hält, nur ihr inneres Auge trifft. Nicht zur Begebenheit, zur Vision ist der Vorwurf umgestaltet worden.

Nicht weniger als sechs Stadien weist die Durcharbeitung des Vorwurfs zum ersten Blatt der Weberfolge, „Not“, auf.

Zuerst (Lehrs 18) sehen wir in einem ziemlich weiten Raum im Hintergrund links einen Proleten eintreten, rechts



Abb. 16 „Gretchen“ Steindruck

eine Frau mit einem elenden Kind im Arm auf einer Bank neben einem größeren Kind sitzen, und ganz rechts den Webstuhl. Vorn, vor einem auf dem Tisch brennenden Kerzenstumpf, sitzt ein zweites Weib, das die Hände und den Blick wie zum letzten Appell an die Gerechtigkeit Gottes emporhebt.

Schon zum zweiten Mal (Lehrs 19) wurde die Aufgabe knapper gefaßt. Der Raum ist etwas kleiner. Hinten sitzt, in



Abb. 17 Zum Weberzyklus
Dritte (verworfene) Fassung des Blattes „Not“ Radierung

scharfer Beleuchtung mit tiefen Schlagschatten, die von einer kleinen Blechlampe geworfen werden, fast verstört die Arbeitersfrau. Vorn rechts hockt, in sich zusammengeklappt, der Mann, der verzweifelt das Haupt in den Händen hält. Neben ihm sehen wir das todesähnliche Gesicht eines elenden, verhungernden Kindes.

Noch einfacher ist die dritte Fassung (Lehrs 20) gestaltet. Hier erblicken wir bloß die Frau in einer ähnlichen verzweifelten Stellung, wie eben vorhin den Mann, vor der Leiche des in der Wiege liegenden Kindes. Der Bildausschnitt ist kleiner, infolgedessen die Figur größer; und ferner wird dadurch eher der Eindruck eines größeren Raumes erweckt als das Gegenteil. Die größere Sorgfalt der technischen Durchführung kommt noch dazu, um die Wucht der Darstellung abzuschwächen. Aus diesen Gründen wahrscheinlich und weil dieses Mal das Spezifische, die Angabe des Webstuhls, fehlte, mag die Künstlerin bei ihrer letzten Umgestaltung dazu bestimmt haben, auf Motive zurückzugreifen, die sie mittlerweile ausgeschaltet hatte.

Erst in der letzten Fassung (Lehrs 21, 22 und 26) sprechen die Tatsachen allein, ohne daß wir sie aus den Gebärden und dem Mienenspiel der Handelnden lesen müßten. Hier sehen



Abb. 18 Zum Weberzyklus Vorletzte (verworfene) Fassung des Blattes „Not“
Radierung

wir endlich leiblich vor uns einen erbärmlich engen dumpfen Raum, der uns die Elendigkeit der Verhältnisse klarer macht als alle Verzweiflungsgebärden der Betroffenen. Hier erst wirkt die Tragik, daß der Webstuhl, der fast den ganzen Raum einnimmt, nutzlos und unbenutzt dasteht als Symbol, daß er seinen Mann, dem er die Bewegungsfreiheit wegnimmt, nicht einmal ernähren kann. Und hier endlich wird gegen uns, die wir schon betäubt daliegen, noch ein letzter Schlag geführt, indem wir nicht nur Zeuge des jetzigen Elendes werden, sondern durch die Gruppe hinten die Ahnung von weiterem, zukünftigem erhalten.



Abb. 19 Zum Weberzyklus Verworfene Fassung des Blattes „Tod“
Radierung

Die beiden letzten radierten Fassungen (Lehrs 21 und 22) sind untereinander gleich, nur daß es der Zeichnung das zweite Mal etwas besser gelingt, die drückende Enge des Raums wiederzugeben. Das endgültige Blatt (Lehrs 31) wiederum weist nur einen Unterschied in der Technik auf: es ist auf Stein gezeichnet anstatt auf Kupfer radiert.

Zu der vorhin erläuterten großen Tugend — der Kunst

des vollendeten Könnens im reinen Zeichnen — gesellt sich nun noch eine zweite, die womöglich noch größer, jedenfalls weitaus seltener ist: das ist die wahrhaftige Ehrlichkeit unserer Künstlerin.

Wieviel Heuchelei zeichnet gerade die Kunst der letzten fünfzehn Jahre aus! Welch ein Unfug ist zum Beispiel mit der aufgewärmten Romantik, mit der Biedermeierei, getrieben worden! Wenn wir die Arbeiten von Frau Kollwitz durchsehen, so gewinnen wir gewiß den Eindruck, daß sie sich diesen Stoffkreis nicht etwa zufällig wählte oder daß rein ästhetische Gesichtspunkte sie dabei geleitet hätten. Es scheint vielmehr ihr bis ans Herz nahe zu gehen. Wir empfinden, daß sie uns ein Schicksal vortragen, nicht nur unserer verfeinerten Kultur einen Genuß bieten will. Und doch — keine einzelne falsche Geste! Keine, nicht einmal soziologische oder politische Sentimentalität! Durch keinerlei falschen Anstrich sucht sie weder unsere Teilnahme noch unsere Abneigung zu erregen. So wie die Tatsache ist, stellt sie sie dar. Ihre Auffassung offenbart kein Urteil, das Mitleid oder Abscheu in sich schließt: das überläßt sie uns.

In dieser Tugend, wie ich sie nenne, steckt ein großer Zug. Denn es liegt im Charakter des Menschen — ein jeder mag sich in dieser Hinsicht selbst auf den Zahn fühlen —, daß er leidenschaftlich gern die anderen überführen möchte, sie zu seiner Ansicht bekehren will. Das unternimmt er gewöhnlich, indem er entstellt, denn ein jeder weiß, daß wir alle viel eher beim Gefühl zu packen sind als beim Verstand. Daher auch diese beständigen sentimentalen Appelle an das Gefühl.

Als drittes im schönen Bunde mit dem zeichnerischen Können und der Wahrhaftigkeit spricht uns bei Frau Kollwitz ihre weise Selbsterkenntnis, ihre bescheidene Selbstbeschränkung an. Sie wagt sich nicht in Untiefen hinein, wo sie zu fürchten hat, daß ihre Kräfte sie verlassen könnten. Wenn sie, außer daß sie unserem Auge etwas bietet, auch unserem Verstand eine Kost vorsetzt, so verliert sie sich doch nicht in boden-

lose Phantastereien und versucht nicht einen philosophischen Ton anzuschlagen, der außerhalb ihres Registers liegt.

Selbst wo sie sich einmal der Symbole bedient, sind diese schlicht und klar. Sie widersteht der Versuchung, tiefsinniger erscheinen zu wollen, als sie ist. Auf dem Blatt „Der Bauernkrieg“ ist das Metaphysische ganz leicht und uneindringlich behandelt. Die geisterhafte allegorische Figur, die in der Luft schwebt, wird so oberflächlich angedeutet, so schwach modelliert zum Beispiel, daß sie kaum die Aufmerksamkeit auf sich selbst zieht. Das soll sie auch nicht; sie soll dem Betrachter nur einen Wink geben, damit er sein Auge und sein Auffassungsvermögen richtig einstelle, damit er vom Realismus abgelenkt werde.

Selbst das große Blatt mit dem etwas aufdringlichen Titel „Zertretene“ ist einfach und durchsichtig in der Vorführung. Es bietet bloß wenige, leicht faßbare, große Momente, nicht eine Menge von ausgetüftelten Spitzfindigkeiten. Ursprünglich hatte die Künstlerin ein symbolisches Schlußblatt zur Weberausstandfolge entworfen. Links und rechts hängen herab von Pfählen oder breiten Kreuzen je ein angebundenes armseliges nacktes Weib. Diejenige rechts mit geschlossenem Auge scheint schon tot zu sein, die andere blickt aber noch mit Verwunderung, gepaart mit Hoffnung, nach der Mitte. Dort liegt in Dornen des nackten Christus Leichnam, hinter dem die Gerechtigkeit, auf ihr Schwert gestützt, sich herabbeugt, um mit ihrer rechten Hand die Wunde, die Longinus' Lanze schlug, zu berühren. Oben lesen wir die Inschrift: „Aus vielen Wunden blutest du, o Volk!“

Wie schlecht das Blatt zur Folge paßte, mochte der Künstlerin, noch während sie daran arbeitete, aufgehen, denn sie hat es nicht einmal ordentlich vollendet, ehe sie es gänzlich verwarf. Später aber schuf sie es neu in formal sowie inhaltlich stark geläuterter Gestalt.

Jetzt erhielt es den Titel „Zertretene“ und bildet ein richtiges Triptychon, die umfangreichste Arbeit, die die Künstlerin bis jetzt unternommen hat. Links erblicken wir eine Prole-

tarierfamilie. Die sitzende Frau hält das Haupt ihres gestorbenen Kindes im Schoß. Neben ihr steht mit verhülltem Gesicht ihr Mann und reicht ihr einen Strick als besten Ausweg aus dem Jammer. Rechts sehen wir zwei Dirnen, die jüngere hinten mit apologetischer Gebärde, die ältere abgehärmt und gramvoll an den Schandpfahl gebunden, mit dem Ausdruck der elendesten und schmerzlichsten Zerknirschung. In der Mitte wieder der tote Christus, nur diesmal auf einfachem Leichentuch, ohne die Dornen; und die Gerechtigkeit, nur dieses Mal so, daß wir das herbe, fast unerbittliche Gesicht nicht sehen. Links das Los der Enterbten, der trostlose Tod: wer nichts hat, dem wird noch genommen. Rechts die Grausamkeit des menschlichen Schicksals. Wer nicht Schönheit hat, tritt von vornherein in den Kampf an Händen und Füßen gefesselt. Aber auch der, die die Schönheit besitzt, gelingt es nur selten, anderes als Unglück dafür einzutauschen. In der Mitte der schlichte Hinweis auf die letzte Hoffnung der Menschheit, daß sich einst einmal die Gerechtigkeit mit der Liebe verbinden möge, um alle diese Zertretenen zu erlösen.

Wie einfach ist der Vorwurf gefaßt und wie geradezu! Ohne versteckte Anspielungen, ohne ein Viel von hineingeheimnisten Pointen gibt sich die Darstellung des Gedankens. Schon die geringe Zahl der Figuren und die Abwesenheit jeglichen Beiwerks gewinnen uns. Außer bei der einen nackten Frau nichts als die allerruhigsten, einleuchtendsten Gebärden. Man sieht nichts, dessen „Deutung“ uns auch nur einen Augenblick lang aufhält.

Wir können aber diese weise Selbstbeschränkung, aus der eine echte Künstlerschaft spricht, gar nicht zu hoch anschlagen. Denn wir sehen hier, wie eine Frau, die doch augenscheinlich von einem Gedanken, der sich auf so vielfältige Weise auslegen ließe, ganz erfüllt ist, diesen Gedanken schlicht und ehrlich, ohne poetische Floskeln und ohne schauspielerische Mätzchen vorträgt. Wie selten ist das heute, oder besser gesagt, wie oft wird uns das Gegenteil dargeboten! Einer großen Schar jüngerer Künstler hat Max Klinger die Köpfe verdreht.

Er, ein echter Philosoph, der sich auch geschickt genug im Gebrauch der Waffen des Philosophen, der logisch klar durchgearbeiteten Sprache, erwiesen hat, zog es vor, seine Gedanken mit den Mitteln der bildenden Kunst darzubieten. Sie bewegten sich zum größten Teil auf dem Gebiet der moralischen Fragen. Als er sie bereits für sich entwickelt hatte, stießen sie, die mittlerweile Gemeingut geworden sind, noch schroff mit den Anschauungen der damaligen Sitte zusammen. Daher verbarg er erst halb, mit der Scheu des schaffenden Künstlers, was er eigentlich klarlegen wollte. Es ist völlig verkehrt, anzunehmen, daß etwas Unbestimmtes, Traumhaftes der Grundzug der Klingerschen Schöpfung sei. Eine jede verkörpert einen klaren, folgerichtig ausgeführten Gedanken. Um ihn aber reizvoller zu gestalten, um im höheren Maß anregend zu wirken, vielleicht auch um sein Bestes nicht ohne weiteres der platten Allgemeinheit vor die Füße zu werfen, führte Klinger gewissermaßen nur die Etappen seines Gedankenganges aus. Die fehlenden Bindeglieder muß der Betrachter, der einsichtig dem Werke folgt, sich selbst schaffen. So wuchtig aber ist die geistige Sprache, die der Meister führt, daß die meisten die Gewalt seiner Gedanken verspüren, selbst dann, wenn ihnen deren Inhalt noch gar nicht einmal im einzelnen klar geworden ist.

Darin lag die große Gefahr, die zahlreiche Kunstjünger der letzten Jahre geblendet hat. Sie merkten, wie gewaltig ein Mann wirkt, den sie nicht einmal verstanden. Sie verwechselten die Begleiterscheinung mit der Ursache und glaubten, wenn sie nun ihrerseits Unverständliches schufen, so müßten sie auch unverstanden und groß dastehen. Ein gewisser deutscher Zug zum Sentimental-Pathetischen, der ausgesprochene nationale Hang zum Erhabenen bestärkte die Neigung ohnehin. Und so ist es gekommen, daß mancher brave Jüngling, den seine Kellnerinnenliebste genasführt hat, sich an der Welt rächt, indem er ihr eine schwulstige Folge, „Das Weib“ betitelt, schenkt, worin die ältesten Probleme der Menschheit, zum mindesten mit dem Schein des Tiefsinnes, angeschnitten





„Zertretene“

Radierung



werden. Oder einem anderen brummt der Kopf im wüsten Kater, und wir müssen daraufhin einen Zyklus „Der Tod“ über uns ergehen lassen, der uns wieder mit unreifen Ungereimtheiten foltert. Und das wird uns alles geboten seitens junger Herrlein, die vielleicht mit dem vierzehnten Jahr der planmäßigen Ausbildung ihrer Denkkraft Einhalt getan haben, trotzdem aber gern eine Bildung vortäuschen möchten, die kaum einige erlesene Geistesheroen am Ende reicher Lebenserfahrung sich erworben haben. Wie heißt es doch in Floerkes „Zehn Jahre mit Böcklin“: „Wer keinen Ueberfluß zu verzapfen hat für andere, der soll doch davonbleiben.“

Was an derartig „unerforschlich tiefsinnigen“ Folgen, auch an einzelnen Blättern mit aufdringlich bombastischen Unterschriften geleistet wird, davon weiß eigentlich nur der Fachmann ein Stückchen zu erzählen. Glücklicherweise lebt fast nichts davon so lange, daß es zur Kenntnis der Allgemeinheit kommen müßte, weil natürlich die Anhänger dieser „Gedankenkunst“ das formelle Können mit entsprechender Verachtung strafen. Wenn aber ein Mensch trotz großer Versuchung sich dieser Schwäche nicht hingibt, so sind wir auch voll Anerkennung und Dankbarkeit. Wie kann man aufatmen bei der Kunst Käthe Kollwitz’, die doch wahrlich leicht genug in das Uebel hätte fallen können, heute, wo ein jeder gern seine Weisheit über Sozialpolitik, Entwicklung der Gesellschaft und wie die schönen Dinge alle heißen, auspackt; je geschwollener, je lieber!

Erfreuen wir uns also an dieser Tugend unserer Künstlerin, die sie das vermeiden ließ. Erfreuen wir uns aber auch, und das ist zum Schluß das allerwichtigste, an der rein künstlerischen Form, in der geprägt sich uns ihr Werk vorstellt.

Ich habe oben gesagt, daß die immerhin engen Verhältnisse, unter denen Frau Kollwitz aufgewachsen ist, und der Zwang, den die äußere Lebensführung zeitlebens auf sie ausgeübt hat, ihrer Kunst nichts geschadet, sondern viel genützt habe. Diese Verhältnisse wohl haben sie zur Graphik geführt, deren Ausübung einen weit geringeren Kostenaufwand erheischt,

als es etwa bei der Malerei der Fall ist. Nicht nur, daß der Maler mehr rein Technisches zu lernen hat, woran er Zeit und Geld setzen muß, nicht nur erfordert sein Betrieb, wenn man es so fassen will, mehr Kapital, da er an sein Atelier und sein Werkzeug ungleich höhere Summen wenden muß als der Graphiker, er kann sich auch schwer zersplittern, und man darf von ihm außer seiner Kunst nichts verlangen. Wem das Leben noch andere Pflichten auferlegt, wie das bei unserer Künstlerin der Fall war, der handelt klug, sich einem Fache zu widmen, dessen Ansprüche sich leichter gegebenen, unabänderlichen Verhältnissen anpassen, als es die Malerei tut.

Gerade aber bei Frau Kollwitz bedeutet diese vielleicht zunächst unfreiwillige Wahl einen Glücksfall. Ihre Neigung, der Wirklichkeit schonungslos zu Leibe zu gehen, sowohl als ihre Schulung unter Stauffer, hätten sie wahrscheinlich als Malerin schwer geschädigt. Wer so wie so nicht von rein ästhetischen Gesichtspunkten der Malerei zu nahe tritt, wird das Bild nur zu leicht als Mittel zum Zweck verwenden und dem spezifischen Malen, der Ausführung interesselos gegenüberstehen. Er wird, da er was zu sagen hat, besonders auf Deutlichkeit im Ausdruck bedacht sein, und in seiner Technik eher der trockenen Sprache des Juristen als den von einem Schönheitsgefühl durchwehten Wendungen des Dichters nacheifern.

Die Oelmalerei mit ihrer Möglichkeit, die Natur ziemlich, unter Umständen ganz genau zu faksimilieren, verleitet dazu. Dieser Verlockung, die zugleich Erfolg beim Laienpublikum verheißt, verfallen so viele Maler. Als Malerin wäre Frau Kollwitz, das steht zu befürchten, auch in das Lager jenes spröden Realismus gezogen, dessen Ideal die „Naturähnlichkeit" ist.

Als Radiererin war das von vornherein ausgeschlossen. Denn die Radierung, die Kunst der gedruckten Linie überhaupt, ist eine Konvention, die jeden Versuch einer Sinnestäuschung, die jedwede Faksimilierung ausschließt. Ein Maler hantiert mit der Fläche und der Farbe, mit genau den Elementen in der Natur, die er vor sich sieht, und er kann, wenn

er will, sie geistlos nachahmen, um uns die Natur vortäuschen zu wollen. In diesem Sinn sagte Piloty, er könne aus jedem Bauernburschen, der Auge und Hand habe, einen vollendeten Maler machen. Der Radierer aber arbeitet mit etwas, das es in der Natur nicht gibt, mit der Linie: daher kann es ihm nie beikommen, sich auf das bloße Faksimilieren zu beschränken. Er wird schon durch sein Mittel, dem einzigen, das ihm zu Gebote steht, in jedem Augenblick vom Realismus abgelenkt, und das, meine ich, war das große Glück für die Kunst der Frau Kollwitz. Wie sie selbst es, bewußt oder unbewußt, als Glück empfunden hat, beweist, daß sie begierig nach dieser Stütze greift, um sich ganz dem Realismus entführen zu lassen.

Wenn der Künstler mit der Nadel vor der Natur sitzt, so hilft ihm sein passives Auge allein gar nichts. Er muß etwas tätig schaffen, die Linie, die das, was er vor sich sieht, umschreibt. Er spricht eine andere Sprache als die Natur sozusagen, und seine Größe zeigt sich in dem höheren oder minderen Grad der Genialität, mit der er übersetzt. Die Elemente seiner Mittel, das Schwarze und der Strich, erlauben ihm nicht, an eine unmittelbare Faksimilierung des Vorbildes zu gehen. Dazu würde er die Farbe und die Tonalität gebrauchen. Selbst das letztere kann er nur schwer und nur bedingt erreichen, denn der schwarze Strich hat immer das Bestreben, den gleichen Ton zu behalten. Die Abweichungen sind für das Naturauge nur gering, und wenn uns eine Kreuzlage feiner Striche anders im Ton erscheint als der daneben liegende starke schwarze Strich, so spielen Assoziationen und Erfahrungen eine große Rolle dabei.

Es leuchtet ein, daß der mit Linien arbeitende Künstler nicht nach einem Ziel — eben der Faksimilierung und der feinen Abstufung aller Töne, wie sie in der Natur vorherrscht — streben soll, das ihm in letzter Linie doch unerreichbar ist. Er sieht sich lieber nach einem anderen Ziel um, das ihm mehr Aussicht auf Erfolg verspricht. Und der Linie ist ein solches Ziel gesteckt, vermöge der ihr innewohnenden ungeheueren Kraft der Andeutung.

Wenn eigentlich die anregende Andeutung, das Erwecken der Seele des Betrachters zu einem Schaffen verwandter Stimmungen, das Ziel jedweder Kunst ist, so ist das Element der graphischen Kunst die Andeuterin par excellence. Ein flüchtig hingepinselter Farbenfleck als Andeutung des Horizontes zum Beispiel befriedigt selten. Denn er gibt schon zu viel an, daß wir es unter Umständen als schmerzlich empfinden, daß er das, was er angibt, nicht klarer angibt. Aber ein paar kaum hingehauchte Strichelchen in einer radierten Landschaft von Hirschvogel oder von Whistler erwecken in uns mit zwingender Kraft die Vorstellung von weiten Höhenzügen in der Ferne. Solche Macht der Andeutung besitzt die scheinbar armselige und einfältige Linie.

Diese Macht auszunutzen, das ist das Merkmal des großen Könners in der graphischen Kunst. Er hält aufs äußerste haus mit seinem Mittel, damit jeder Strich einzeln zu Worte kommt und seine Andeutungskraft voll entfalten kann. Wenn die Linien gehäuft werden, so benachteiligen sie einander. Wenn ein Volksredner klar, mit weittragender Stimme spricht, so hört man ihn. Wollte aber das Volk selbst die Stimme erheben, so gibt es ein Gewirr und alles wird zum unverständlichen Gesumm. Mancher glaubt, daß er mit jedem neuen Strich verdeutliche, was er zu sagen habe, während das Umgekehrte der Fall ist. Die Kunst liegt darin, möglichst viel Striche auszulassen, aber die wenigen, deren man sich bedient, in ihrer Ausdrucksfähigkeit auf das freieste zu gestalten.

Diese Kunst hat Frau Kollwitz begriffen und erfaßt. Im allgemeinen strebt sie sorgfältig und durchdacht nach der Klärung im Gebrauch der Linie, unbeschadet, daß sie gelegentlich anderen Stimmungen, die dem Tageseinfluß unterliegen, nachgeht. Als eine der höchststehenden Leistungen in diesem Sinn gilt mir das Blatt „Hamburger Kneipszene“.

Dem gewöhnlichen Auge wird es „realistisch“ vorkommen. Damit will es nur sagen, daß die Sache, wenn sie ihm im wirklichen Leben so begegnete, unangenehm an die unerfreulichen Seiten unseres Daseins erinnern würde. Ein zart-



Abb. 20 Hamburger Kneipe Radierung

besaitetes Gemüt dürfte sich in der ersten Aufwallung wohl mit leichtem Entsetzen davon abwenden. Beide halten sich aber nur an den Stoff: davon sollten sie bald absehen, um sich in die eingeschlossene Künstlerschaft zu vertiefen, denn dann würden sie erkennen, daß das Blatt nichts weniger wie „realistisch“ ist.

„Realistisch“ im künstlerischen Sinne hätte die Meisterin gearbeitet, wenn sie die Szene auf sich hätte wirken lassen, wie sie auf jedes normale Auge wirkt, und nun versucht hätte, mit einer unbesonnenen Anhäufung von marklosen Strichelchen alle die feinen Halb- und Mitteltöne, die zarten Abstufungen von dem Schatten zum Licht wiederzugeben. Sie hätte dabei nichts Eigenes dazugetan und nur wenigstens in Schwarz und Weiß genau das faksimiliert, was sie vor sich

hatte. Das ist auf künstlerischem Gebiet lebloser, öder Realismus, Wiedergabe des Dinges ohne Geist. Statt dessen sehen wir ein Erlebnis erstehen unter einer fast zu zählenden Reihe derber, gewaltiger Striche. Einen jeden von diesen hat sie sich erobern müssen. Die Natur hat ihr keinen einzigen vorgemacht. Ein jeder ist Geist, ist eine persönliche, individuelle Tat, ist künstlerische Schöpfung. Derartiges zu erkennen und zu genießen ist die Aufgabe, die sich ein jeder selbst stellen muß. Das Kunstwerk mit der Natur zu vergleichen und es dann nach der oberflächlichen Aehnlichkeit bewerten zu wollen ist falsch. Der rechte Weg gegenüber der Graphik aber wird uns doppelt erschwert, weil wir, selbst wenn unser Sinn auf Kunst und nicht auf Natur eingerichtet ist, diese doch fast immer Malerei ist, somit Flächensehen bleibt. Das Ueberwuchern der Photographie hat uns noch mehr verdorben. So müssen wir uns hier gewissermaßen mit einem Ruck zusammennehmen und uns gewaltsam zwingen, nicht nach der Naturähnlichkeit, nach der Fläche, nach dem Ton zu suchen, sondern gerade die Abwesenheit all dieser Dinge zu fordern. Die Freude, die uns die Graphik bietet, besteht darin, daß sie uns die Genialität der Künstler offenbart im Umsetzen der Werte der Natur in Werte des Menschengeistes, der Fläche in Linie.

Es ist in diesem Sinne, daß wir die Arbeiten von Frau Kollwitz betrachten müssen, um den eigentlichsten Genuß davon zu haben. Wenn wir uns auch von dem Mut, den sie gegenüber unserer konventionellen Sitte zeigt, imponieren lassen: wenn wir auch erkennen, daß ein interessanter, auf ungewöhnliche und ernste Bahn gelenkter Denker hinter diesem Schaffen steht, so ist das weder das Eigenste noch das Höchste ihrer Kunst. Es kann die Zeit kommen, da eine jede Frau in ihrem Auftreten die Unerschrockenheit offenbart, die jetzt dieser Ausnahme zu eigen ist. Es können auch Zeiten kommen, da soziale Fragen, wie Frau Kollwitz sie angeschnitten hat, die Menschen nicht besonders interessieren. Aber wie sie die Natur zum Kunstwerk umgeschaffen hat, wie

sie die Farbe und Fläche, die sich ihrem Auge bietet, in eine Liniensprache übersetzt, die ihr Geist schaffen mußte, das wird ewig bleiben, denn darin besteht das Wesen ihrer Kunst und der Kunst überhaupt.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

LÜBKE-SEMRAU-HAACK
GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Dreizehnte Auflage
5 Bände in blau Ganzleinen gebunden und einzeln käuflich.

BAND I:

DIE KUNST DES ALTERTUMS. Mit 572 Textabbildungen und 13 Tafeln M. 8.—

„Wir haben in L.-S. ‚Kunst des Altertums' ein vorzügliches Werk, dem wir die weiteste Verbreitung und wohlverdiente Anerkennung wünschen."
Neue Philologische Rundschau.

BAND III:

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN
Mit 488 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 12.—

„Wie das Werk jetzt vor uns steht, ist es eine außerordentlich empfehlenswerte Einführung in die Kenntnis der Renaissance-Kunst."
Nationalzeitung, Berlin.



BAND II:

DIE KUNST DES MITTELALTERS. Mit 452 Textabbildungen und 5 Tafeln. M. 8.—

„Man darf aussprechen, daß dieses Buch im Rahmen seines Zweckes die zurzeit beste Einführung in die Kunst des Mittelalters ist."
Wochenschrift f. klass. Philologie.

BAND IV:

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO
Mit 385 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 10.—

„Das Buch ist mit eingehender Sachkenntnis geschrieben und bietet ein die wesentlichen Erscheinungen jener Epoche vollständig berücksichtigendes Material." Bremer Nachrichten.

BAND V:

DIE KUNST DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS.
Mit 311 Textabbildungen und 13 Tafeln. M. 10.—

„Die Darstellung ist klar und warm, an manchen Stellen von — man möchte sagen — feinpädagogischem Geschick ... Das Ganze ist vorzüglich, namentlich auch das Bildermaterial. Nicht nur die farbigen Tafeln, Heliogravüren und Lichtdrucke, sondern auch die Textabbildungen unterstützen aufs beste die Darstellung." Preuß. Schulzeitung.

„Dieses Kunstwerk von Lübke-Semrau-Haack ist die erste Bibel der Kunst, monumental und doch lebenswarm, klassisch und doch zeitgemäß wie keine andere. Die Deutschen haben nichts Umfassenderes und Besseres." Volkserzieher, Berlin.





